

MASSIMO BONIFAZIO

“LE MANI IN MEZZO AL CIBO, TUTTE MANI CORTESI”

Tre pasti solidali in Ingeborg Bachmann, Günter Grass e Friedrich Dürrenmatt

ABSTRACT (“*Hands in the Food, all Polite Hands*”. *Three Solidarity Meals in Ingeborg Bachmann, Günter Grass and Friedrich Dürrenmatt*) This paper focuses on a particular kind of literary representations of food, namely the “solidarity meals” described by Alois Wierlacher. They are analyzed in three prose works: Ingeborg Bachmann’s *Der Fall Franza* (1965-1966), Günter Grass’ *Die Blechtrommel* (1959) and Friedrich Dürrenmatt’s *Die Panne* (1956). These literary representations foster the recognition of a utopian dimension of brotherhood, and at the same time they show *ex negativo* the society in which the characters live.

KEYWORDS Food in literature, Solidarity meals, Ingeborg Bachmann, Günter Grass, Friedrich Dürrenmatt

Fra i vari scopi che possiamo assegnare alla letteratura, e con lei alla simbiotica – per non dire parassitaria – *Literaturwissenschaft* del nostro e di ogni tempo, vi è anche certamente la ricerca di un senso per l’esistenza umana, o quantomeno la formulazione, se non proprio di risposte, quantomeno di domande precise. Tuttavia, alla letteratura e alla sua *ancilla* non si può assegnare una funzione veramente sismografica rispetto ai problemi del mondo circostante; quello che fanno è rispondere, con modalità del tutto peculiari, in maniera imponderabile, fortuita e misteriosa, alle tensioni del loro tempo, mediate ovviamente dal filtro dell’individualità di chi le produce. Questi orienta la sua ricerca in base a gusti, interessi, curiosità, desideri, esperienze individuali, e non da ultimo in base a influenze esterne – ad esempio dettami di tipo politico oppure, oggi più facilmente, gusti e tendenze correnti. In occidente il cibo, in questo periodo storico, è certamente *trendy* in tutti i settori. Demonizzato per più versi a causa dei rischi che gli sono collegati, fra contaminazioni di vario genere (dagli agenti inquinanti agli OGM) e ossessioni dietetiche (che rimandano a un dover-essere pubblicitario assai più che a franche preoccupazioni di salute), esso è allo stesso tempo santificato come toccasana e mezzo di guarigione, come sostegno di presunte identità locali, come Materia Prima per alchimie di gusto che dovrebbero redimere le nostre vite da tristezze e insicurezze. Tutto questo ci viene suggerito quotidianamente da programmi televisivi, canali internet e libri di cucina che portano sul nostro desco (spesso dai contorni assai più

mediatici che concreti) sconosciuti pezzi di mondo, sia geografici che ideali, o frammenti di una vita più fantasiosa, salutare, allegra, alla quale siamo invitati a tutte le ore. Il culmine è raggiunto negli spot pubblicitari, dove si fa evidente il carattere edonistico e soprattutto commerciale di questi appelli, lo strenuo sforzo per associare al cibo caratteristiche gradevoli e, appunto, redentrici; penso ad esempio alle esagerate immagini di luoghi incontaminati e di felicità – di contadini, animali, famiglie – che intendono evidentemente coprire la fredda e poco appetitosa realtà della produzione industriale di alimenti. Come notava già Roland Barthes parlando dell’“essenza ideale dei beni di consumo” (1961, 978), ciò che acquistiamo non è tanto il cibo nella sua materialità, quanto *un’idea* di cibo che dovrebbe appunto redimerci dalle nostre tristezze e insicurezze, comunicando magicamente alle nostre esistenze la stessa ideale purezza del prodotto in vendita e garantendoci dunque la stessa incontaminata *felicità* – in cambio del nostro denaro.¹

A conti fatti, pochissimo di tutto questo – che pure per l’occidente ha un carattere onnipervasivo – emerge nella letteratura di lingua tedesca, e ancora meno nella critica letteraria.² Quello che possiamo fare è occuparci della realtà, ossia dei testi che abbiamo a disposizione, senza assegnare loro alcun tipo di necessità storica (senza illuderci che il reale sia in qualche modo razionale), ma cercando in essi tracce della crisi di senso, non da ultimo alimentare, che ci attanaglia. Le pagine che seguono sono dedicate a un esercizio che va in questa direzione; esse scavano fra le pieghe di alcuni episodi presenti nel romanzo *Die Blechtrommel* di Günter Grass (*Il tamburo di latta*, 1959), nel frammento *Der Fall Franza* di Ingeborg Bachmann (*Il caso Franza*, 1965-1966) e nel racconto *Die Panne* di Friedrich Dürrenmatt (*La panne*, 1956). I loro autori appartengono casualmente – vale a dire: senza che vi sia in questo un intento “ecumenico” nel metterli insieme da parte di chi scrive – alle tre grandi compagini nazionali di Austria, Svizzera e Germania Ovest; tutti e tre, peraltro, figurano saldamente dentro il canone della “letteratura tedesca” *tout court*. Anche la contiguità cronologica dei testi scelti si può considerare casuale, per quanto il fatto di essere stati scritti nel periodo del boom economico e prima delle agitazioni del Sessantotto in qualche modo ne unifichi il tono e probabilmente ne orienti l’atteggiamento anche nell’ambito della rappresentazione del cibo.

Non è un caso, invece, che tutti e tre gli episodi siano momenti colti all’interno di narrazioni latamente romanzesche; infatti anche la *Panne*, sebbene non abbia il respiro di un romanzo, può esservi assimilata. Il genere romanzo mostra una spiccata affinità

¹ Fra i molti interventi in questo senso p.e. Marrone 2014 e 2016.

² Similmente, Cheryll Glotfelty notava più di venti anni fa che, a leggere soltanto la letteratura critica, “race, class and gender” sembravano essere gli “hot topics of the late twentieth century” (1996, XVI), mentre la drammatica crisi ecologica che tuttora viviamo non vi svolgeva pressoché alcun ruolo. Nel mondo di lingua tedesca, e in Germania in particolare, l’“hot topic” per eccellenza della *Literaturwissenschaft* resta il periodo hitleriano.

con il mondo borghese e con i suoi ideologemi; in esso trovano espressione privilegiata le esigenze, i desideri e le proiezioni degli appartenenti a questa classe sociale. Del resto tale genere, come affermò Wilhelm Schlegel nel 1798, è proprio “der Punkt, wo die Literatur das gesellige Leben am unmittelbarsten berührt” (Schlegel 1960, 149: “il punto in cui la letteratura tocca la vita sociale nella maniera più immediata”). Questo dato di fatto va combinato con una particolarità del nostro rapporto con il cibo, messa bene in luce da Georg Simmel:

Von allem nun, was den Menschen gemeinsam ist, ist das Gemeinsamste: dass sie essen und trinken müssen.

Und gerade dieses ist eigentümlicherweise das Egoistischste, am unbedingtesten und unmittelbarsten auf das Individuum Beschränkte: was ich denke, kann ich andere wissen lassen; was ich sehe, kann ich sie sehen lassen; was ich rede, können Hunderte hören – aber was der einzelne isst, kann unter keinen Umständen ein anderer essen. (Simmel 1910, 1)

Di tutte le cose comuni agli esseri umani, la più comune è: che essi devono mangiare e bere.

E proprio questo è in maniera peculiare la cosa più egoistica, quella limitata all'individuo in maniera più assoluta e immediata: ciò che penso, posso farlo sapere agli altri; ciò che vedo, posso farlo vedere; ciò che dico, possono sentirlo in centinaia – ma ciò che il singolo mangia non può in nessuna circostanza essere mangiato da un altro.

L'aspetto concreto di questa assunzione di cibo, ciò che rende irripetibile e indivisibile ogni boccone, non rientra quasi nella dimensione letteraria; come annotava già Edward Morgan Forster nel saggio *Aspects of the Novel*, “Food in fiction is mainly social” (1956, 53). La letteratura ha dunque il compito di mettere in luce l'aspetto simbolico delle rappresentazioni del cibo. All'interno del genere romanzo, tendenzialmente, le rappresentazioni dei pasti non sono semplici riempitivi mimetici, tesi a mostrare il quotidiano per quello che è, ma vanno lette come veri e propri “turning points” che marciano una dimensione fondamentale, e per nulla accessoria, dei testi (Moretti 2013, 71). Vedremo come questa idea si può applicare ai tre episodi presi in considerazione. Ciò che tuttavia più li accomuna, ai sensi del nostro discorso, è il fatto che in essi siano rappresentati dei *Solidarmahlzeiten*, dei “pasti solidali,” come li ha descritti il germanista Alois Wierlacher nel suo poderoso saggio *Vom Essen in der deutschen Literatur* (*Del cibo nella letteratura tedesca*, 1987), centrale per chi si accosti allo studio delle relazioni fra cibo e letteratura. Qui Wierlacher individua quattro tipologie principali di pasti in letteratura: i pasti di rappresentanza, i pasti familiari, i pasti come tribunale e, appunto, i pasti solidali. Secondo l'autore queste differenti tipologie vengono a determinarsi non tanto a causa dei fattori di spazio e di tempo, quanto per la scelta delle vivande e soprattutto per la costellazione dei commensali e le modalità con cui essi si comportano a tavola (Wierlacher 1987, 53-59). Se le prime tre tipologie sono il luogo della differenza, dove i commensali sono intrappolati in una rete di ruoli sociali gerarchicamente determinati e necessariamente asimmetrici (dove per esempio gli anfitrioni dimostrano la loro supremazia tramite l'opulenza dei banchetti

offerti, i padri esercitano il loro illimitato potere sui figli, e i giudici, spesso autoproclamatisi tali, si confrontano con gli accusati), i pasti solidali sono momenti di leggerezza, nei quali le differenze fra i commensali sono annullate e si creano le condizioni per una “Sinn- und Teilhabegemeinschaft” (181), una “comunità di condivisione e di senso” che altrove Wierlacher chiama anche *communio* (115). Nei “pasti solidali” si intravede una possibilità inedita: la convivialità appare in grado di aprire la strada a una liberante visione utopica di fratellanza. Così li descrive Wierlacher:

es handelt sich vornehmlich um Sozialsituationen, deren Teilnehmer einander unbekannt sind oder kaum bekannt sind, sich zufällig begegnen, also kaum oder gar nicht in vorgängige Interaktionsgeschichten verwickelt sind, und für die die Mahlzeiten [...] zu Situationen des Einverständnisses und der Freiheit werden. (Wierlacher 1987, 58)

Si tratta principalmente di situazioni sociali in cui i commensali sono sconosciuti gli uni agli altri o si conoscono appena, si incontrano casualmente e sono dunque pochissimo o per nulla coinvolti in interazioni precedenti, e per i quali i pasti divengono [...] situazioni di comprensione e di libertà.

Nel saggio si mette in risalto anche la qualità vegetariana delle portate, o comunque l'assenza di carne, come caratteristica tipica di questi pasti (86). Wierlacher fa interessanti considerazioni sul tipo di vivande rappresentate, giungendo a ipotizzare che i personaggi delle opere prese in esame si possano suddividere in due gruppi: da un lato coloro che prediligono vivande carnee, dall'altro quelli che mangiano invece alimenti di origine vegetale. I primi appartengono tendenzialmente alla categoria dei potenti, e sono aggressivi, egoisti e in fondo malvagi; i secondi sono i personaggi che non hanno o non vogliono esercitare alcun potere, che sono pacifici, altruisti e pienamente umani (87). L'autore si richiama qui esplicitamente alla “linea della natura” fissata da Jean-Jacques Rousseau in particolare nel romanzo *Émile* (141; cfr. Châtelet 1977, 127). È difficile sminuire l'importanza che ha avuto, e ha tuttora, il filosofo francese, insieme agli enciclopedisti, nella storia della cultura alimentare. Il sistema culinario da loro proposto è “una semiotica applicata di purezza alimentare e naturalismo” (Brown 1984, 178; cfr. anche Bonnet 1975), in cui il corpo naturalmente sano viene minacciato dai mali della civilizzazione. L'idea di natura dei *philosophes* guida ancora oggi – abilmente manipolata dall'industria alimentare, come si diceva sopra – le nostre scelte; si può dire anzi che essa occupi gran parte dell'orizzonte *ideologico* del nostro rapporto con il cibo, per quanto distorta. È interessante notare che per Rousseau non si dava un'alimentazione “naturale” e insieme “gastronomica,” come cercheranno di svilupparla i gastrosofi Rumohr, Anthus e von Vaerst (1822, 1838, 1851), capostipiti di una linea oggi rinverdata in Germania dalle riflessioni del filosofo Harald Lemke (Lemke 2007 e 2012). La “gastro-etica” rousseauiana si poneva infatti in netto contrasto con l'artificiosa gastro-nomia; la prima era incentrata sugli appetiti naturali (e dunque positivi e salutari) dell'individuo, mentre la seconda era collegata con gli usi alimentari malsani e irragionevoli della società borghese. In questo senso, la “haute cuisine” è il

luogo dell'eccesso, mentre la cucina ordinaria è il luogo della salute (Metzner 1998, 56 ss.). Rousseau mette in luce la necessità di una transizione da una struttura sociale rigida come quella borghese, che costituisce uno spazio altamente codificato e attento alle differenze, a una socialità più fluida, uno spazio aperto, creativo, non differenziante; questa transizione viene evocata, nell'*Émile* e nella *Nouvelle Héloïse*, principalmente attraverso rappresentazioni di pasti che trasgrediscono le norme alimentari prevalenti, per esempio con lo svolgersi all'aperto (Brown 1984, 176). In questo senso i “pasti solidali” in letteratura si costituiscono come dei contromodelli costruiti su riflessioni che richiamano quella rousseauiana; essi non servono a ribadire o a denunciare gerarchie, differenze di classe, rapporti di potere, bensì puntano a lasciar intravedere la possibilità di altre forme comunitarie, più aperte, ragionevoli e umane. (A dire il vero, Wierlacher assegna solo le scene del *Caso Franza* e del *Tamburo di latta* a questa tipologia, mentre colloca *La panne* fra i “pasti-tribunale.” Naturalmente questo ha una sua logica – il racconto di Dürrenmatt narra effettivamente di una cena che allo stesso tempo è un processo, – ma spiegherò più avanti perché scorgo in essa, prima di tutto, una *Solidarmahlzeit* finita male, e in secondo luogo un superamento della dialettica fra gastroetica e gastronomia).

“Il primo e unico pasto”: *Il caso Franza*

Il più trasparente dei tre episodi, quello in cui è più chiara la funzione svolta dal “pasto solidale,” è contenuto nei frammenti scritti da Ingeborg Bachmann intorno al 1965-1966 e pubblicati postumi sotto il titolo *Der Fall Franza* (Bachmann 1994³). Al centro del romanzo vi sono i “crimini sublimi” che avvengono “senza spargimento di sangue,” esercitati da figure insospettabili “innerhalb des Erlaubten und der Sitten” (1994, 8; it. 12: “entro i limiti della legge e della morale”). Franza fugge da suo marito, Leo Jordan, insigne psichiatra viennese che l'ha ingannata e studiata come un caso clinico, facendola giungere a un passo dall'annientamento psichico. La donna viene soccorsa da suo fratello Martin, e lo accompagna *malgré lui* in un viaggio nell'Africa settentrionale. Qui la sensibilità della donna al dolore, proprio e altrui, diviene sempre più acuta; parallelamente si fa chiaro il suo allontanamento dal mondo dei colonizzatori, i “bianchi,” che coincide con la convinzione di appartenere “a una razza inferiore” (Bachmann 1995b, 230: “ich bin von niedriger Rasse”). È evidente l'eco del Rimbaud di *Une saison en enfer* (1873), con la sua critica al progresso e alla “civiltà”; sono parecchie del resto le citazioni del francese che costellano il testo della scrittrice austriaca (Bachmann 1995a, 247, 257, 266, 273, 283; 1995b, 73, 111,

³ Per comodità faccio riferimento soprattutto a questa edizione, che mescola il *Wüstenbuch* al *Buch Franza*, pur conscio della complessità della storia editoriale del testo, ricostruita nei volumi del *Todesarten-Projekt*, in particolare 1995a e 1995b).

278; cfr. anche Albrecht e Götttsche 1995a, 597 e 1995b, 485). Fra l'altro, è in gran parte da qui che nasce l'idea di un *Buch Franza* con tratti postcoloniali *ante litteram*, idea sulla cui problematicità sono state scritte recentemente pagine molto interessanti (Albrecht 2016). Franza sente di essere stata oggetto di una “colonizzazione mentale” (Albrecht e Götttsche 1995b, 476), e per questo è partecipe delle sorti degli individui che incontra nel suo viaggio, soprattutto di coloro che subiscono violenza, siano essi animali, come il cammello sgozzato alla festa di matrimonio (Bachmann 1994, 113; it. 112), oppure esseri umani, come la demente legata alla stazione del Cairo (133; it. 130), o ancora i morti, che i bianchi disturbano nel loro riposo quando profanano le loro tombe (108; it. 108) per poi esporli al pubblico nei musei (121 ss.; it. 119 ss.). Al Cairo, Franza risponde in maniera viscerale a questa empietà avvertita come disumana, vomitando sulla soglia della sala che accoglie le mummie: “Ich habe euch, euch Leichenschänder, wenigstens vor die Füße gespien” (122; it. 120: “A voi, profanatori di salme, almeno vi ho sputato addosso”).

Allontanarsi dal mondo dei bianchi significa anche, per Franza, contrastare l'ossessione di asetticità che lo pervade, espressa non solo dagli ambienti dove vivono ed esercitano le loro attività quelli come Jordan, ma addirittura dal loro modo di lavorare. Illuminante in questo senso è l'episodio della seduta di psicoterapia nella quale Franza racconta a Jordan degli unici baci dati al *Captain* inglese durante l'occupazione del villaggio in cui è nata, subito dopo la guerra – quella che per lei resta “la più bella delle primavere,” anche se l'amore non si realizza – e che lei chiama distrattamente “baci inglesi.”

Franza ließ sich [...] analysieren und unterbrach ihn nicht mehr, bis sie ihre englische Küsse gewogen, zerlegt und pulverisiert, eingeteilt und untergebracht wußte, sie waren nun säuberlich und sterilisiert an den richtigen Platz in ihrem Leben und mit dem richtigen Stellenwert gekommen. (Bachmann 1994, 53)

Franza si lasciò analizzare [...] e non lo interruppe più finché non seppe che i suoi baci inglesi erano stati soppesati, smontati e polverizzati, classificati e incasellati, adesso erano accuratamente ordinati e sterilizzati, collocati al posto giusto e col giusto valore nella vita di lei. (It. 56)

Anche la terapia non serve a guarire, a riportare alla vita, bensì a “sterilizzare” – parola interessante, che rimanda sia all'assenza di batteri che all'impossibilità di creare vita. Tramite questa sterilizzazione, gli individui sono resi innocui, allo stesso modo degli eventi all'interno della loro vita. Franza legge in questa direzione anche i consigli martellanti delle guide turistiche occidentali rispetto alla scarsa igiene nelle zone che visita con il fratello. Da un lato esse sembrano voler distanziare il più possibile i viaggiatori dalle popolazioni che essi incontrano, tenendo ben separati i due mondi. Dall'altro l'insistenza con cui vengono consigliati determinati medicinali contro i problemi gastrointestinali finiscono per farle somigliare a cataloghi pubblicitari delle grandi industrie farmaceutiche, piuttosto che a manuali di viaggio. Assai significativo in

questo senso è un episodio che avviene durante i lunghi viaggi in autobus dei due personaggi per attraversare il deserto. L'autista offre più volte ai passeggeri una borraccia con dell'acqua, che tutti bevono da un unico bicchiere di metallo, “jeder vorsichtig, keinen Schluck zuviel” (“ognuno con cautela, mai un sorso di troppo”). Franza e Martin rifiutano due volte, poi la donna beve, con disappunto del fratello, che le mette sotto gli occhi la guida turistica con le indicazioni igienico-pubblicitarie di cui prima. I due scoppiano poi a ridere:

Wer fürchtet hier die von den Weißen katalogisierten Bakterien. Wer wäscht einen Becher aus, wer kocht das Wasser ab, wer laust die Salatblätter, wer nimmt den Fisch unter die Lupe? Hunger, Durst, wiederentdeckt, die Gefahr, wiederentdeckt [...]. (Bachmann 1994, 95)

A chi fanno paura, qui, i batteri catalogati dai bianchi? Chi lava un bicchiere, chi fa bollire l'acqua, chi spidocchia le foglie d'insalata, che va a guardare il pesce con la lente d'ingrandimento? Si riscoprono la fame, la sete, si riscopre il pericolo [...]. (It. 96)

La risata e la riflessione che l'accompagna segnalano il cambio di prospettiva, l'acquisizione della visuale dei “neri” da parte dei due protagonisti. Almeno per qualche attimo, il viaggio sembra aver liberato Franza dal mondo di Jordan, dal mondo dei bianchi, con le sue falsità e rigidità, l'indifferenza reciproca e lo smisurato egoismo che si convertono in una pressoché assoluta mancanza di *communio*. Questa mancanza sembra essere appositamente indotta dalle norme sociali occidentali, che impongono di mantenere la distanza fra i corpi degli individui; una loro espressione, solo apparentemente viscerale, ma in realtà collegata a schemi culturali, sono le barriere di disgusto, legate ai timori occidentali di contagio. Questi ultimi si cristallizzano appunto nelle guide turistiche, che Franza considera evidentemente parte della strategia messa in atto dalla società da cui proviene per controllare i suoi membri e orientarne i comportamenti. Gli africani, invece, non hanno ancora completato il “processo di civilizzazione” di cui parla Norbert Elias, fra di loro non è ancora sorto “l'invisibile muro di affetti che oggi sembra levarsi tra i corpi degli uomini, separandoli e respingendoli” (Elias 1988, 186); essi non sono vincolati da comportamenti che conseguono a un rigido controllo degli affetti e delle pulsioni fisiche, e la loro vita è dunque molto più libera, naturale e aperta alle esperienze della comunità solidale.

L'episodio dell'autobus richiama da vicino un episodio dei materiali preparatori – il cosiddetto *Wüstenbuch* (Bachmann 1995a, 237-283, ripreso in parte in 1994) – che contiene anche il nostro “pasto solidale.” L'io narrante si trova in una condizione particolarissima: visita Wadi Halfa, una località in Sudan in procinto di essere sommersa dai lavori per la diga di Assuan, che verrà inaugurata di lì a poco. Nella spettrale desolazione di una città “che tra breve non ci sarà più” (Bachmann 1994, 152; it. 148), ufficialmente evacuata ma ancora attraversata da figure enigmatiche, come gli impiegati postali che sembrano esercitare una “vendetta inconsapevole contro i bianchi” (154; it. 150) con la loro indolenza, l'io prova acutamente i bisogni primari

della sete e della fame. La prima viene sedata attingendo da anfore che contengono acqua del Nilo, piena di moscerini, con una dinamica simile all’episodio dell’autobus: ciò che dapprima sembra disgustoso e sconsigliabile, secondo la logica dell’asepsi occidentale, una volta compiuto diviene un gesto naturale e per questo lo si può godere in pienezza. La fame viene invece placata grazie a un anziano arabo che parla “cinque parole d’inglese” (155; 151) e accompagna la protagonista in una casa alla periferia della città, ai confini con il deserto. “Ich habe keine Furcht” (“io non ho paura”), sottolinea l’io, raccontando un contatto con altri esseri umani in cui tutto avviene senza l’uso della parola:

[E]s ist nicht zu verstehen, was vorgeht, braucht nicht verstanden zu werden. Die Welt ist Geste, Gang, Licht, Dunkel, Warten, redelos, die junge Frau stellt einen Teller mit Bohnen und einen kleineren mit einer Soße auf den Tisch, auf dem so wenig gerade Platz hat. Gibt Brot dazu, also doch Brot. Woher Brot in einer schon brotlosen Stadt. Der Araber, der das Zögern sieht, drückt mir ein winziges Stück Brot in die Hand, zeigt, wie man die Bohnen mit dem Brot erwischt, es ist leicht, es geht sofort, vier schwarze Hände und eine weiße Hand sind abwechselnd im Teller, dann plötzlich alle Hände gleichzeitig, sie stehen einen Augenblick alle darin still, damit keine dem anderen in den Weg kommt, höfliche Hände alle, man müßte das Bild versteinern lassen in diesem Augenblick, in dem etwas vollkommen ist, die Hände im Essen, die Finger mit der Prise Essen, es ist der bewußteste Augenblick, der natürlichste, das erste und einzige Essen hat stattgefunden, findet statt, es ist das erste und einzige gute Essen, wird vielleicht die einzige Mahlzeit in einem Leben bleiben, die keine Barbarei, keine Gleichgültigkeit, keine Gier, keine Gedankenlosigkeit, keine Rechnung, außer auch keine, gestört hat. Wir haben geteilt und nicht gebetet, nichts zurückgeschickt, keine Bohne stehengelassen, nichts weggenommen, nicht vorgegriffen, nicht nachgekommen. (Bachmann 1994, 156)

[N]on si capisce che cosa stia succedendo, non occorre capire. Il mondo è gesto, incedere, luce, buio, attesa, nemmeno una parola, la giovane donna porta un piatto di fagioli e un altro più piccolo, li posa sul tavolo, sul quale non c’è posto per altro. Porta anche del pane, dunque infine del pane. Da dove mai viene il pane in una città che era senza pane. L’arabo nota la mia esitazione e mi mette in mano un minuscolo tozzo di pane, mi fa vedere come lo si usa per pescare i fagioli, è semplice, s’impara subito, quattro mani nere e una mano bianca si avvicinano nel piatto, poi all’improvviso tutte le mani contemporaneamente, per un attimo tutte quante si fermano lì dentro, perché nessuna intralci le altre, tutte mani cortesi, e questa immagine vorremmo che si pietrificasse in quell’attimo in cui qualcosa è perfetto, le mani in mezzo al cibo, le dita mentre prendono la loro parte di cibo, è l’attimo più consapevole, il più naturale, il primo e unico pasto ha avuto luogo, ha luogo, è il primo e unico buon pranzo, resterà forse l’unico pasto in tutta una vita che non sia stato mai disturbato da barbarie, mai da indifferenza, da ingordigia, mai da leggerezza, da calcolo, mai, proprio mai. Abbiamo mangiato da un unico piatto. Abbiamo diviso il cibo e non abbiamo pregato, non abbiamo rimandato indietro nulla né lasciato nel piatto un fagiolo, non abbiamo tolto nulla a nessuno, né preso prima degli altri, né preso una seconda razione. (It. 151 s.)

Si tratta di una utopia istantanea, non programmata né in alcun modo programmabile: in una situazione di eccezionalità, e in maniera del tutto casuale, un gruppo di esseri umani vive, tramite un atto alimentare perfettamente armonioso e simmetrico, privo di risvolti egoistici, una *communio* tanto perfetta da desiderare di

poterla fissare nel tempo, di “pietrificarla.” Il “significato sociologico” del pasto comune, la sua capacità di fondare comunità fra i commensali già individuata da Simmel (1910, 1), è qui reso assoluto.

L’insistenza delle guide turistiche sulle norme igieniche lascia poi intravedere una allusione all’interdizione alimentare che fa da soglia alla nostra cultura: “dell’albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiare, perché, nel giorno in cui tu ne mangerai, certamente dovrai morire” (Gn. 2, 17). Nel frammento di Ingeborg Bachmann tale interdizione viene rovesciata in positivo. Mangiare il cibo dei locali insieme a loro, nella simmetria pacifica, apre infatti alla conoscenza e alla vita perché insegna a distinguere nettamente il bene, esperito nel pasto fraterno, dal male, che struttura la società occidentale, basata sul profitto e sul sopruso, di cui le case farmaceutiche e Jordan sono perfetti rappresentanti (duplicemente colpevoli, perché tradiscono il loro compito di operatori di guarigione per malvagità e desiderio di profitto). La conoscenza, dunque, apre alla vita anziché alla morte. Il pasto nel villaggio sudanese è la riconquista dell’Eden da una inaspettata porta secondaria: finalmente il godimento del giardino non è viziato dall’obbligo di obbedire a una norma esterna (Jordan ha alcuni tratti del dio veterotestamentario), ma è sostenuto dalla presa d’atto che è possibile fare esperienza – anche solo per un attimo – della fraternità e dell’uguaglianza. Interessante è anche il rovesciamento dell’immaginario occidentale; il giardino rigoglioso dell’Eden è trovato infatti nel deserto e in una situazione di totale instabilità; è il giungere dell’inaspettato, che però non ha conseguenze pratiche sulla vita della protagonista. Franza infatti muore poco dopo, in seguito a una caduta causata dal tentativo di violenza nel deserto da parte di uno sconosciuto uomo bianco.

L’episodio di Wadi Halfa viene ricordato da Franza poco prima della morte come “das beste Essen, so gut kann nie mehr eines sein” (Bachmann 1994, 144; it. 140: “il pranzo migliore di tutti, uno migliore non potrà esserci mai più”), e rievocato dalla voce narrante in quella che probabilmente avrebbe dovuto essere la chiusa del romanzo (149 s.; it. p. 145 s.), a testimoniare il ruolo di chiave di volta – per quanto istantanea ed effimera – dell’esistenza della protagonista.

“Il più schifoso dei piatti”: *Il tamburo di latta*

Abbastanza simile è il ruolo che il “pasto solidale” svolge all’interno del romanzo *Il tamburo di latta* di Günter Grass.⁴ Al posto dei “bianchi,” degli “occidentali,” vi è il mondo degli adulti che contornano l’infanzia del protagonista Oskar Matzerath, “[eine] recht muffig[e] kleinbürgerlich[e] Umgebung” (Grass 1974, 252; it. 310: “un ambiente piccoloborghese parecchio ammuffito”). Diversamente da Franza, però, Oskar, che

⁴ Per una panoramica sul romanzo, limitandosi alle sole opere in italiano, Giacobazzi 1993, Pirro 2009, Schiavoni 2011.

racconta la sua storia in prima persona, non ha subito colonizzazioni: egli è infatti troppo egocentrico e smisuratamente individualista, troppo anarchico e interessato soltanto a soddisfare gli impulsi momentanei per lasciarsi schiacciare dalla società che lo circonda. Eppure è costantemente in lotta contro questa società e contro i residui che di essa avverte in sé, e sembra affrontare ogni peripezia della sua picaresca esistenza con l'ossessione di combattere in ogni modo la meschinità, l'ipocrisia e la mancanza di immaginazione del mondo piccoloborghese. Nel romanzo è chiaro il collegamento fra questa classe sociale e i successi di Hitler. Questo dato di fatto balzò certamente agli occhi dei primi lettori, in un periodo in cui la borghesia continuava a ritenersi estranea al dodicennio nazista; molti lettori si scandalizzarono – oltre che per varie scene ritenute blasfeme e pornografiche – per l'aperto accostamento fra l'ascesa dell'hitlerismo e il consenso datogli dalla massa dei piccoloborghesi (Jendrowiak 1979). Nel romanzo, peraltro, tale consenso non viene fatto derivare da radicate convinzioni ideologiche: il motivo principale per la partecipazione a parate e associazioni appare piuttosto essere la noia. Grass porta qui all'evidenza narrativa come il vuoto di senso della quotidianità piccoloborghese abbia rappresentato una breccia per il radicalismo e l'attivismo dei nazisti (Hardtwig 2008, 22-23). Molto rappresentativo in questo senso è Alfred Matzerath, uno dei due possibili padri del protagonista: un buon diavolo, a cui piace ridere, cantare e cucinare, al quale nel romanzo non vengono ascritte violenze. Del suo caloroso aderire al nazismo, il protagonista ci dice:

[D]as war so seine Angewohnheit, immer zu winken, wenn andere winkten, immer zu schreien, zu lachen und zu klatschen, wenn andere schrien, lachten oder klatschten. Deshalb ist er verhältnismäßig früh in die Partei eingetreten, als das noch gar nicht nötig war, nichts einbrachte und nur seine Sonntagsvormittage beanspruchte. (Grass 1974, 122 s.)

Semplicemente era abituato così, a gesticolare tutte le volte che altri gesticolavano, a gridare, ridere e battere le mani tutte le volte che altri gridavano, ridevano e battevano le mani. Per questo motivo è anche entrato nel partito relativamente presto, quando non era ancora necessario, rendeva zero e si limitava a sequestrargli le domeniche mattina. (It. 152)

Matzerath è un uomo comune, un esponente di quella borghesia “volgare, sordida e al contempo rispettabile, per nulla divertente ma solo ridicola” (Schiavoni 2011, 57), che ha fatto da fertile humus per la mala pianta hitleriana.

Uno degli aspetti che meglio caratterizzano la piccola borghesia descritta da Oskar è la fissazione per la pulizia. Un elemento ricorrente dei ricordi infantili del narratore, per esempio, è il rumore dei tappeti battuti dalle massaie, a cui il nano è particolarmente sensibile per via della sua passione di tamburino. A questa fissazione si accompagna il gusto in fatto di arredamenti. Al centro della prima parte del romanzo viene posta la casa della famiglia Matzerath, “piccoloborghese quanto basta da consentire a mamma, almeno per i primi anni di matrimonio, di trovarsi bene” (Grass 1974, 34; it. 40). La descrizione dell'arredamento rimanda a gusti ampiamente standardizzati che sono

evocati anche dagli altri spazi in cui si svolge l’educazione di Oskar. È memorabile per esempio la descrizione del soggiorno di casa Scheffler. Il nano ci dice di avvertire ogni singola suppellettile lì presente come un’offesa:

Diese Zierdeckchen, wappenbestickten Kissen, in Sofaecken lauernden Käthe-Kruse-Puppen, Stofftiere, wohin man auch trat, Porzellan, das nach einem Elefanten verlangte, Reiseandenken in jeder Blickrichtung, angefangenes Gehäkelt, Gestricktes, Besticktes, Geflochtenes, Geknotetes, Geklöpzeltes und mit Mausezänchen Umrandetes. (Grass 1974, 70)

Centrini ornamentali, cuscini ricamati di stemmi, bambole con la griffe di Käthe Kruse in agguato negli angoli del divano, animali di peluche ad ogni passo, porcellana che invocava un elefante, souvenir di viaggio a perdita d’occhio, inizi di lavori all’uncinetto, ai ferri, a ricamo, a intreccio, a nodo, al tombolo, con bordure a dentino di topo. (It. 86)

La “süß-niedliche[] [...] Behausung” (70; it. 86: il “focolare [...] sdolcinato”) riassume, ipostatizzandoli, i valori di un’intera classe: la soffocante cornice di oggetti decorativi è infatti espressione dell’*horror vacui* che sorge da un’esistenza priva di senso. Al suo centro vi è un vuoto, che ogni personaggio cerca di colmare a suo modo: Agnes e Jan con i loro amorazzi, Alfred Matzerath con la cucina e la partecipazione alle adunate naziste, la Scheffler con i centrotavola ricamati, il verduraio Greff con la passione per i ragazzini. Anche i pasti che questi personaggi consumano insieme sono segnati da vuoti evidenti, e in particolare da cose non dette; penso ai pranzi in silenzio di Agnes e Alfred (99; it. 122), o ai momenti conviviali in occasione di feste, come il quarto compleanno di Oskar, che si trasforma in una specie di orgia quando improvvisamente salta la luce, a segnalare la presenza di tensioni, ad esempio erotiche, tanto forti quanto tacitate (53; it. 65), o ancora il battesimo di Kurt, oscurato dalla gelosia di Oskar nei confronti di Maria (248; it. 306). Tutti questi pasti sono caratterizzati da pietanze tradizionali, che per quanto appetitose non colmano le lacune dei rapporti interpersonali fra i personaggi.

Il “pasto solidale” del romanzo si basa su premesse molto differenti, a partire dallo spazio in cui si svolge, che acquista significato proprio grazie al confronto con gli ambienti dell’infanzia di Oskar. Dopo la guerra, il nano si stabilisce a Düsseldorf, dove affitta una camera in un grande appartamento. Qui un giorno, passando nel corridoio, entra in una stanza da cui proviene un richiamo. Lì vive il jazzista Münzer, *alias* Klepp, che Oskar non conosce ma di cui ha sentito parlare dal proprietario di casa. La prima cosa che avverte entrando è l’odore dell’uomo, che ha “den Geruch einer Leiche an sich, die nicht aufhören kann, Zigaretten zu rauchen, Pfefferminz zu lutschen und Knoblauchdünste auszuscheiden” (416; it. 512: “l’odore di un cadavere che non sa smettere di fumare sigarette, succhiare mentine e sprigionare miasmi d’aglio”). Klepp è sdraiato su un materasso che costituisce l’unico pezzo d’arredamento della stanza, insieme a una foto di Elisabetta d’Inghilterra, una cornamusa e un’ampia scorta di spaghetti, conserva e birra. Oskar racconta in maniera molto divertita di questo artista, suo parente nello sfrenato individualismo, talmente pigro da non alzarsi neppure per

orinare – allo scopo usa le bottiglie di birra vuote, accuratamente accatastate di fianco a lui – e da riutilizzare molte volte l’acqua per cuocere gli spaghetti, fino a farla diventare una “*immer sāmiger werdende Brühe*” (418; it. 513: una “broda [...] sempre più vischiosa”).

Grass è abilissimo nel mettere in atto delle strategie tese a creare un certo senso di straniamento nel lettore; in questo caso si tratta del contrasto che si sviluppa fra lo scenario di disordine e sporcizia e il dialogo dei due, basato su contenuti pseudofilosofici e improntato a un’etichetta tanto cortese da divenire surreale. Klepp e Oskar sembrano infatti due *clochard* che si trattino come dei lord inglesi. Il confronto con l’ambiente in cui è cresciuto il nano è stridente: il mondo di Klepp è agli antipodi di quello piccoloborghese, sia fuori che dentro. Com’è caratteristico per il romanzo, e per Grass, non si tratta di un personaggio che incarni dei valori ideali; piuttosto, Klepp sembra aver trovato un equilibrio che gli permette di superare l’ipocrisia e la necessità di apparire (puliti, ordinati, onesti), a favore di una sostanza che non pretende di essere positiva né costruttiva. In questo senso si potrebbe interpretare come una sorta di Oskar potenziato: pur nel suo sfrenato individualismo, il nano conserva molte remore e usi della classe da cui vorrebbe allontanarsi, come l’affezione per l’album di fotografie, che contiene “gli statuti simbolici dell’esistenza borghese” (Schiavoni 2011, 61). Il modo di vivere di Klepp rappresenta una possibilità d’esistenza ironica e del tutto libera, che si pone “al di là del bene e del male”; si tratta in un certo senso di un *Übermensch*, o meglio ancora di un *Überbürger*, il cui unico valore veramente positivo sembra proprio l’essersi distaccato dalla sua classe di appartenenza, soprattutto per quel che concerne la mancata produttività.⁵

All’interno del romanzo, Klepp trova un parallelo in un personaggio che vive nella soffitta del caseggiato dove abita la famiglia di Oskar, il trombettista Meyn. Questi è simpatico e vitale fino a quando non entra nelle file naziste. Meyn, da ubriaco, suona stupendamente la tromba e vive con quattro gatti maleodoranti in precarie condizioni igieniche; l’arruolamento nelle SA gli impone invece di essere sobrio, di non suonare la tromba se non per servizio e di sentirsi in dovere di uccidere gli animali, i cui afiori gli sono improvvisamente intollerabili. Oskar racconta questo episodio crudele in un capitolo particolarmente intenso e straniante, in parallelo alla Notte dei cristalli (cap. *Glaube, Hoffnung, Liebe*, 159-168; it. *Fede, speranza, carità*, 197-206). Il nazismo appare nel romanzo come una stortura della civiltà, che inquina i rapporti umani sulla base di valori che non sono tali, come la nazione, l’ordine e la pulizia, feticci sotto il cui vessillo il mondo piccoloborghese è dispostissimo a raccogliersi. Diversamente da Klepp, Meyn non è stato in grado di “restare saldo” nel suo disordine esistenziale, e ha cercato redenzione nell’ordine hitleriano, che però lo ha privato dell’energia creativa e della capacità di essere in sintonia con il proprio ambiente, come dimostra l’uccisione dei

⁵ Cfr. p.e. la comoda suddivisione oraria delle sue giornate (Grass 1974, 57; it. 70).

gatti. Non sappiamo nulla del passato di Klepp, ma sembra probabile che egli abbia invece attraversato il nazionalsocialismo saldo in quella stessa posizione orizzontale in cui lo trova il nano nel 1949.

Oskar afferma esplicitamente di temere un invito a pranzo da parte del jazzista, pure a lui così congeniale:

Dann ereignete sich, was ich befürchtet hatte und durch ein längeres und verzweigtes Gespräch verhindern zu können glaubte. “Ach, lieber Herr, essen Sie bitte mit mir eine Portion Spaghetti.” (Grass 1974, 419)

Poi è successo ciò che avevo temuto e m’ero illuso di scongiurare mediante una lunga e ramificata conversazione. “Oh, caro signore, la prego, mangi con me una porzione di spaghetti.” (It. 516)

In tutta l’opera di Grass è evidente un marcato interesse per il cibo, espresso con varie modalità che vanno dall’uso di metafore alimentari e culinarie spesso in associazione con l’idea di libertà (Slaymaker 1981), al cibo quale asse portante della narrazione, ad esempio nel romanzo *Der Butt* (*Il rombo*, 1977; cfr. Neuhaus e Weyer 2007; Schneider 2008; Rudtke 2014). Quello che è interessante per il nostro discorso è la predilezione di diversi personaggi grassiani – in linea con le preferenze culinarie dello scrittore stesso (Neuhaus 2007) – per cibi “poveri” che non tutti ritengono appetitosi, come la trippa e le interiora in genere (Weyer 2010, 98-100). Grass punta su questa propensione anche per sostenere l’immagine di virilità solida e un po’ smargiassa dei suoi personaggi, com’è evidente nel caso del narratore del *Rombo*. D’altra parte essa diventa segnale di un salutare esercizio di anticonformismo, che si mette in opposizione alla faciloneria consumistica (che vuole cibo sterilizzato e possibilmente già pronto, da arraffare su un anonimo bancone di supermercato e consumare il più rapidamente possibile) e recupera ingredienti e pietanze tradizionali – in special modo casciube – che l’avanzare della modernità, abbagliata dai sapori standardizzati dei fast food, si è lasciata alle spalle. Gli spaghetti offerti da Klepp hanno ancora probabilmente, alla fine degli anni Cinquanta, qualcosa di esotico, ma non è certamente questo a turbare il protagonista. È evidente che egli trova ripugnante l’intera situazione, dall’odore di Klepp alle condizioni igieniche della stanza alla sporcizia di pentola e stoviglie. Il narratore rimarca il fatto che Klepp gli porga “das scheußlichsten aller Teller” (“il più schifoso di tutti i piatti”), pulito con un giornale sporco e un’alitata, insieme a “üblem, den Fingern klebendem Besteck” (“pessime posate che si attaccavano alle dita”). Tuttavia, di fronte alla gentilezza del jazzista, il nano non riesce a rifiutare l’invito e Klepp prepara gli spaghetti cuocendoli nella broda di cui prima, appena ingentilita da un’aggiunta di acqua fresca, in una pentola più che incrostata. Eppure, immediatamente dopo, Oskar fa una considerazione assai caratteristica per il personaggio:

Bis heute hat Oskar nicht verstehen können, wie er sich damals zum Gebrauch von Löffel und Gabel hat aufrufen können. Wunderbarerweise schmeckte mir das Gericht. Es wurden mir sogar

jene Kleppschen Spaghetti zu einem kulinarischen Wertmesser, den ich von jenem Tag an jeden Menu anlegte, das mir vorgesetzt wurde. (Grass 1974, 419)

Fino a oggi Oskar non è riuscito a capire dove abbia trovato la forza di usare cucchiaino e forchetta. Miracolosamente il cibo mi è piaciuto. Anzi quegli spaghetti kleppiani son diventati per me un parametro culinario, su cui da quel giorno mi baso per giudicare qualsiasi menu. (It. 516)

Come accade altrove nel romanzo, il disgusto acquista qui una funzione conoscitiva (Bonifazio 2016). Tramite gli “spaghetti kleppiani” Oskar impara a dare più valore ai rapporti interpersonali che alla cornice in cui si svolge il pasto, superando così la logica piccoloborghese incentrata sulle suppellettili decorative e sull’ossessivo battere dei tappeti: pulizia e ornamenti che non fanno che celare il vuoto. Ciò che induce Oskar a superare il disgusto per quella vivanda così poco appetitosa sembra proprio essere la cortesia di Klepp. Essa non ha i tratti ipocriti dell’uso borghese, non serve a mascherare nulla: vale a dire che non è un mezzo di quella strategia che tende solo al profitto personale, a scapito degli altri. È gratuita, disinteressata e priva di ipocrisie, e per questo liberante. Sebbene entrambi siano caratterizzati da un egoismo a dir poco sfrenato, anche nel pasto comune di Klepp e Oskar, come già per Franza, non vi è traccia di calcolo: nessuno prende due volte, né sottrae qualcosa all’altro, né vengono rimarcate delle differenze o delle gerarchie; vi è soltanto una fraternità partecipe (sottolineata dalla natura vegetale degli spaghetti precariamente conditi con olio e concentrato di pomodoro), che sfocia in una solida amicizia. Sebbene legata a un solo istante, la *communio* rimane come stabile punto di riferimento per l’esistenza di Oskar, che ha imparato a guardare – è il caso di dirlo – “über den eigenen Tellerrand” (“oltre il bordo del proprio piatto”).⁶

“Un affratellarsi reciproco”: *La panne*

“Ein Festessen,” strahlte der Generalvertreter.

“Freut mich,” sagte der Staatsanwalt, “daß Sie so was zu würdigen wissen, und mit Recht! Beste Ware wird uns vorgesetzt und in genügenden Mengen, ein Menü wie aus dem vorigen Jahrhundert, da die Menschen noch zu essen wagten. Loben wir Simone [die Köchin]! Loben wir unseren Gastgeber!” (Dürrenmatt 1985, 55)

“Un pranzo coi fiocchi!” disse raggianti il rappresentante generale.

“Ho piacere,” disse il pubblico ministero, “che lei sappia apprezzare e a buona ragione un pranzo del genere. Ci vengono portati in tavola cibi della migliore qualità, con grande abbondanza, un menu che sembra del secolo scorso quando gli uomini avevano ancora il coraggio di mangiare. Viva Simone [la cuoca]! Viva il nostro anfitrione!” (It. 29)

Il pasto della *Panne* di Friedrich Dürrenmatt si differenzia in diversi punti da quelli

⁶ Espressione idiomatica che in tedesco significa “osservare il mondo da una prospettiva meno limitata.”

appena passati in rassegna. Esso infatti non è un momento secondario o laterale della narrazione; al contrario, funge da elemento che struttura il testo, occupandone una porzione assai vasta. In secondo luogo è tutt'altro che parco e non è basato soltanto su alimenti vegetali. Rispetta tuttavia la definizione di “pasto solidale” che abbiamo riportato sopra: si tratta infatti di una situazione in cui i commensali si incontrano per caso e sono (parzialmente) sconosciuti gli uni agli altri; per essi i pasti divengono (o meglio potrebbero diventare, come vedremo) situazioni di comprensione e di libertà (Wierlacher 1987, 58).

La storia è presto raccontata: un viaggiatore di commercio di nome Alfredo Traps è costretto a fermarsi in un paesino svizzero per via di una panne alla sua costosa Studebaker. Non trovando accoglienza altrove, si fa dare ospitalità da un anziano signore che sta curando il giardino della propria villa. Questi lo invita anche alla cena prevista per la stessa sera, a cui partecipano altri tre suoi conoscenti. Presto Traps scopre che i suoi anfitrioni sono un giudice, un pubblico ministero, un avvocato difensore e un boia, tutti in pensione, che continuano a esercitare per gioco i loro vecchi mestieri. È infatti loro uso inscenare ricostruzioni di processi storici, oppure, se vi sono ospiti sconosciuti come in questo caso, assegnare loro il ruolo di imputati e imbastire così un procedimento penale. Le *gourmandises* servite man mano sono consumate in maniera sempre più allegra e scomposta, nella cornice di una crapula sfrenata. A poco a poco durante la cena emerge una possibile colpa di Traps, che avrebbe architettato la morte del proprio capo causandogli un infarto, col fargli sapere di aver avuto una relazione con sua moglie. Per la prima parte della serata, Traps si sente del tutto innocente, ma sta al gioco; a un certo punto, però, si convince di aver commesso il “crimine del secolo” e accetta gioiosamente la pena capitale che gli viene comminata. Mentre i quattro vecchioni, ormai completamente ubriachi, scrivono su pergamena la sentenza, Traps si ritira nella sua stanza, dove gli altri lo troveranno impiccato poco dopo. “Ratlos und traurig über seinen verlorenen Freund, recht schmerzlich” (“addolorato, perplesso e davvero rattristato per la perdita dell'amico,” trad. lievemente modificata), il pubblico ministero dice: “Alfredo, mein guter Alfredo! Was hast du denn um Gotteswillen gedacht? Du verteufelst uns ja den schönsten Herrenabend!” (Dürrenmatt 1985, 94; it. 70: “Alfredo, mio caro Alfredo! Ma che cosa ti sei messo in testa, santo cielo? Ci rovini la più bella serata della nostra vita!”).

La “serata più bella” passa anche per una cena di tutto rispetto: il menu prevede diversi tipi di antipasti (affettato, uova alla russa, lumache, brodo di tartaruga), pesce, *beefsteak*, champignon *à la crème*, arrosto di rognone di vitello, pollo, formaggio e torta, oltre a vini sempre più vecchi e rari. Questi vecchioni sono in grado di riproporre i fasti e l'opulenza della grande borghesia ottocentesca, quella che non ha seguito l'impulso illuminista alla magrezza come segno di produttività ed efficienza. Anzi, essi paiono essersi liberati dall'ossessione della *Leistung*, non solo per il fatto che sono in pensione. Ciò che per loro conta è il godimento di quanto accumulato, e non più il lavoro in quanto tale; o meglio, come cercherò di mostrare più avanti, il loro lavoro appare come

trasfigurato e ricondotto finalmente a modalità non alienanti. La loro abbuffata si colloca dentro una tradizione che è duplice: da un lato pare richiamarsi agli usi della nobiltà, il cui scopo nel rimpinzarsi è, non da ultimo, l’ostentazione di abbondanza e ricchezza; dall’altro c’è invece il sogno, tutto popolare, del paese di Cuccagna (Montanari 1992, XII; Bonifazio 2004a, 127-140), a cui sembrano alludere le modalità sguaiate e indecorose con cui i vecchioni consumano le pietanze e i vini. La lente deformante del grottesco, tanto amata da Dürrenmatt, si unisce qui a elementi fiabeschi che intessono tutta la narrazione: moltissime sono infatti le allusioni ad atmosfere e personaggi del *Märchen*, dall’ambientazione idillica ai canti che si sentono nella notte alle figure teriomorfe dei vecchioni, descritti per esempio come “ungeheure Raben” (Dürrenmatt 1985, 44; it. 17: “immensi corvi”) e “alte Gnom[e]” (55; it. 29: “vecchi[] gnom[i]”). Anche il loro appetito pantagruelico, stupefacente in uomini così anziani, ha del fiabesco (e insieme dell’inquietante, dal momento che li avvicina a orchi famelici). L’avvocato difensore ne spiega l’origine a Traps collegandolo con il gioco del tribunale e paragonando quest’ultimo a un “Gesundbrunnen” (61; it. 35: una “fonte d’eterna giovinezza”), altro motivo cuccagnesco.

Il racconto tocca qui uno dei punti nevralgici del Paese di Cuccagna: di fronte all’infinita abbondanza, infatti, gli esseri umani non hanno a disposizione un appetito infinito; ben presto interviene la tristezza del ventre troppo pieno. I vecchioni sono in questa situazione: la disponibilità economica consente loro l’opulenza dei pasti, mentre gli acciacchi dell’età limitano la possibilità di goderne. Il gioco è invece un toccasana, non solo li guarisce miracolosamente, ma addirittura li fa ringiovanire. La cena gioiosamente consumata e il gioco tribunale non si possono in questo senso scindere: senza l’uno non vi sarebbe l’altra. Fiabesco è poi anche il dato che il tribunale rifiuti la burocrazia ufficiale, appoggiandosi a una giustizia privata che non ha più nulla di violento, ma è anzi fraterna e familiare, come sottolinea tutta la scenografia della cena, l’allegria e la rilassatezza della scomposta combriccola di vegliardi, tutta tesa a includere anche l’accusato nella sua cerchia, e non a escluderlo.

Il grottesco del racconto emerge anche dall’impossibilità di distinguere, lungo la narrazione, se la fiaba sia a lieto fine o meno, se cioè Traps sia capitato in mezzo a orchi assetati del suo sangue, o se invece si tratti solo del gioco un po’ macabro di quattro squinternati. Traps uscirà vittorioso dalla casetta di marzapane – ci si chiede durante la lettura – o verrà mangiato dalla strega? Esiste almeno una terza possibilità: che il gioco abbia un risvolto metafisico, che “la grazia” faccia la sua apparizione per caso, “riflessa nel monoclo di un ubriaco” (39: “die Gnade, [...] wiedergespiegelt vom Monokel eines Betrunkenen”; it. 12). Proprio perché sganciata dai riti dell’ufficialità, proprio perché “privata,” la giustizia dei vegliardi – che giudica “ohne Rücksicht auf die lumpigen Gesetzbücher und Paragraphen” (59; it. 32: “senza alcun riguardo alla meschinità dei codici e dei paragrafi”) – appare maggiormente rivolta al suo aspetto assoluto e metafisico. Dal punto di vista dei vecchioni, infatti, ciò che conta è ristabilire nell’universo un equilibrio scovando un colpevole, che però poi non dev’essere

concretamente punito e che soprattutto non si costituisce come nemico ai loro occhi. Lo spiega bene il pubblico ministero nella sua requisitoria:

Es ist ein freudiges Ereignis, die Entdeckung eines Mordes [...], und so darf ich denn vor allem unserem lieben voraussichtlichen Täter gratulieren, ist es doch ohne Täter nicht gut möglich, einen Mord zu entdecken, Gerechtigkeit walten zu lassen.

La scoperta di un assassinio è sempre un avvenimento festoso [...]. Perciò mi sia concesso innanzitutto di congratularmi con il nostro caro probabile assassino, senza un colpevole non è possibile scoprire un assassinio, non è possibile far trionfare la giustizia.

Traps risponde ai brindisi e alle grida di giubilo che seguono queste parole assicurando commosso che “quella era la più bella serata della sua vita.”

Der Staatsanwalt, nun ebenfalls mit Tränen: “Sein schönster Abend, verkündet unser Verehrter, ein Wort, ein erschütterndes Wort. Denken wir an die Zeit zurück, da im Dienste des Staates ein trübes Handwerk zu verrichten war. Nicht als Freund stand uns damals der Angeklagte gegenüber, sondern als Feind; wen wir nun an unsere Brust drücken dürfen, hatten wir von uns zu stoßen! An meine Brust denn!” (Dürrenmatt 1985, 70)

Il pubblico ministero, anche lui con le lacrime agli occhi, disse: – La più bella serata della sua vita, così ha detto il nostro egregio amico. Ecco una parola che ci commuove profondamente. Ripensiamo al tempo lontano quando, a servizio dello stato, la nostra era una ben triste professione. L'imputato stava davanti a noi non come un amico ma come un nemico; se allora ci guardavamo in cagnesco, ora possiamo stringerci in un abbraccio. Fra le mie braccia, dunque! (It. 44)

È in questo senso che il loro lavoro ha perso i suoi tratti alienanti per acquisirne di nuovi. Da un lato esso non è più funzionale al guadagno ma viene svolto al contrario nella dissipazione e nella gozzoviglia, per puro piacere; dall'altro non implica la necessità di escludere l'imputato, ma tende all'unione fraterna con esso nella celebrazione non sanguinaria della giustizia. La fisicità esasperata dei quattro crapuloni è al servizio di una metafisica portata all'estremo e celebrata unicamente per sé stessa, senza ricadute sul mondo concreto, senza violenza e senza separazione.

Non è poi secondaria una traccia carnevalesca. Si può infatti affermare che il giocare al tribunale dei vegliardi, nelle forme della crapula, del riso, della democratizzazione dei rapporti si muove, *mutatis mutandis*, nell'ambito del carnevalesco, come lo ha descritto Michail Bachtin nel suo saggio su Rabelais (1979). Abbiamo infatti un “rito serio” legato al potere statale e religioso – e le allusioni religiose sono molte, a partire da quel profumo di rose che fa da sfondo a Traps impiccato, – il rito del processo giudiziario, che viene intenzionalmente rovesciato sul suo *coté* comico, parodiato nelle sue forme e messo in relazione diretta con l'elemento materiale e corporeo; tutti i partecipanti sono protagonisti di questo evento e fra di loro non vi sono barriere e asimmetrie gerarchiche, proprio come avviene nel carnevale medievale. Sta proprio qui il superamento della dicotomia rousseauiana: la gastronomia che si esprime nelle

gourmandises della cena dei vecchioni non è esibizione differenziante di possibilità economiche e di *savoir vivre* di un ristretto gruppo sociale, che grazie a esse può distinguersi dalla massa; essa è piuttosto una riedizione delle modalità festose e paritarie del consumo carnascialesco. Il problema non è la naturalezza o meno dei cibi ingeriti, ma risulta radicalmente spostato sulle modalità festose e fraternizzanti con cui essi vengono assunti. In questo senso, la *Panne* rappresenta un’apertura davvero utopica verso un mondo dove non ci sono classi sociali, e dove il godimento è in grado di affratellare. Rispetto alle riflessioni di Bachtin, in ogni caso, è evidente che nel racconto di Dürrenmatt il piano materiale è rappresentato solo dal ventre che assorbe il cibo e non dagli escrementi, che le allusioni sessuali vi svolgono un ruolo secondario, e ancora che l’elemento più squisitamente popolare, fulcro dell’opera di Bachtin, è qui solo evocato ma non davvero presente (Bonifazio 2004b).

Quest’ultimo aspetto merita una riflessione. Da un punto di vista sociologico, dovrebbe essere Traps colui che ricollega la narrazione all’elemento popolare. Il viaggiatore di commercio appartiene a una classe sociale inferiore rispetto ai suoi anfitrioni – in realtà solo tre fanno davvero parte dell’alta borghesia; il quarto, il boia, è un semplice oste, che infatti durante la serata parla e agisce pochissimo –; i quattro lo accolgono comunque, senza escluderlo in alcun modo, per la logica fraternizzante e carnevalesca che è propria del loro gioco. Traps è un *parvenu*, come ci viene detto fin dall’inizio del racconto, troppo preso dalla lotta per gli affari per aver tempo di pensare a “problemi più alti” (Dürrenmatt 1985, 44; it. 17); alla sua “bella presenza” si accompagnano “modi abbastanza cortesi, benché tradiscano un certo sforzo: vi traspare qualcosa di primitivo, qualcosa che fa pensare a un venditore ambulante” (40: “angenehme Erscheinung, mit genügenden Manieren, wenn auch eine gewisse Dressur verratend, indem Primitives, Hausiererhaftes durchschimmert”; it. 13, trad. lievemente modificata). Il viaggiatore di commercio si è arricchito grazie alla sua ambizione, a cui non è estranea una certa tendenza alla sgomitata eventualmente criminale, come nel caso del capo che poi ha sostituito, e in generale una morale piuttosto lasca, rivelata ad esempio dalla sua inclinazione all’adulterio. La sua ascesa sociale è legata tutta all’apparenza, e si ipostatizza infatti nella Studebaker rosso fiammante, vera e propria chiave di volta del suo mondo. Quando Traps crede di aver capito il gioco dei vecchioni, fa un’affermazione degna di nota, in questo senso, che mostra come l’automobile sia per lui divenuta un tratto identitario fondamentale:

Ich fühle mich verstanden und beginne mich auch zu verstehen, als mache ich mit einem Menschen Bekanntschaft, der ich selber bin, den ich vorher nur von ungefähr kannte als einen Generalvertreter in einem Studebaker, mit Frau und Kind irgendwo. (Dürrenmatt 1985, 79)

Ora mi sento compreso e io stesso comincio a conoscermi, ed è come se facessi la conoscenza di una persona che sono io stesso e che finora conoscevo solo superficialmente: un rappresentante generale in una Studebaker con moglie e figli da qualche parte. (It. 54)

Traps non si lascia realmente includere nel gruppo degli anfitrioni, e travisa il gioco. Non è in grado né di portare l'elemento popolare nel gioco, né di cogliere la nuova logica che i vegliardi propongono. Non è la tensione all'affermarsi giocoso e metafisico della giustizia che spinge i suoi atti, ma l'illusione di aver conquistato il senso di un'identità profonda dove prima c'era un ruolo superficiale, grazie a un delitto da lui probabilmente commesso per leggerezza, come dice il suo difensore, senza le caratteristiche di una “entschlossene Tat” (87; it. 62: “azione deliberata”), che sola rende possibile il vero crimine. Nell'immaginazione del rappresentante generale questo crimine dovrebbe redimere la sua vita di piccolo borghese: la sua è una prospettiva egocentrica che non sa cogliere le forme carnevalesche e collettive del ristabilimento della giustizia, e vuole quindi riportarle sul lato serio, quello della morte concreta, perché gli sembra più adatto alla nuova immagine di sé che la serata gli ha procurato. La cena con i crapuloni illumina retrospettivamente la sua esistenza, gliela mostra in una forma nuova e redenta, “schwieriger, heldischer, kostbarer” (84; it. 60: “più difficile, più eroica, più preziosa”), coronata dall'enorme sole della Giustizia, non più inutile sofisticheria ma forza esaltante di cui l'agente di commercio ha solo un'intuizione nebulosa. L'atto di spiare il presunto crimine con la propria morte è dunque consono, secondo lui, a quel vago presagio “di cose più grandi,” che in realtà è frutto della sua “ebbrezza narcisistica” (Spedicato 1999, 47) nonché, evidentemente, alcolica.

Nell'ottica dei vegliardi, la sua morte è inutile, dal momento che la giustizia ha già trionfato sul piano grottesco-carnevalesco della fratellanza:

[H]etzen wir einst von Fall zu Fall, von Verbrechen zu Verbrechen, von Urteil zu Urteil, so begründen, entgegen, referieren, disputieren, reden und erwidern jetzt mit Muße, Gemütlichkeit, Fröhlichkeit, lernen den Angeklagten schätzen, seine Sympathie schlägt uns entgegen, Verbrüderung hüben und drüben. Ist die erst hergestellt, fällt alles leicht, wird Verbrechen schwerelos, Urteil heiter. (Dürrenmatt 1985, 71)

Un tempo ci affannavamo da un processo all'altro, da un delitto all'altro, da una sentenza all'altra, mentre ora motiviamo, controbattiamo, riferiamo, disputiamo, parliamo e repliciamo tranquillamente, in un'atmosfera di cordialità, impariamo a stimare l'imputato, ad amarlo, egli ricambia la nostra amicizia, è un affratellarsi reciproco. Ed allora tutto diventa facile, il delitto perde il suo peso, la sentenza diviene serena. (It. 45)

L'allegria dei quattro nel vedere emergere la “colpevolezza” di Traps non deriva dai risvolti sadici legati alla sua possibile condanna a morte, ma dalla condanna in sé, intesa come trionfo della giustizia; allo stesso tempo i vegliardi sono felici dell'entusiasmo che Traps mette nel giocare. La loro prospettiva è unicamente quella del gioco, con le sue regole, prima fra tutte quella che consente di emettere sentenze di morte, cosa che lo rende particolarmente emozionante e originale (61; it. 35). E il gioco è appunto al servizio della loro giustizia “privata,” che agisce senza codici e paragrafi; una giustizia dai tratti davvero particolari, come sottolinea il giudice nel pronunciare la sua sentenza:

[Eine Gerechtigkeit], die freilich seltsame Züge trage, er wisse, wisse, wisse es, aus vier verwitterten Gesichtern grinse, sich im Monokel eines greisen Staatsanwalt spiegle, im Zwicker eines dicken Verteidigers, aus dem Zahnlosen Munde eines betrunkenen, schon etwas lallenden Richters kichere, und auf der Glatze eines abgedankten Henkers rot aufleuchte [...], die eine groteske, schrullige, pensionierte Gerechtigkeit sei, aber auch als solche eben die Gerechtigkeit [...], in deren Namen er nun ihren besten, teuersten Alfredo zum Tode verurteile. (Dürrenmatt 1985, 90)

[E]ra una ben strana giustizia, lo sapeva, lo sapeva, lo sapeva bene, una giustizia che sogghignava da quattro facce incartapecorite, si specchiava nel monocolo di un vecchio procuratore, nelle lenti a molla di un grasso difensore, ridacchiava nella bocca sdentata di un giudice brillo e già un poco farfugliante, splendeva rossa sulla testa calva di un boia in pensione, [...] una giustizia grottesca e strampalata, una giustizia in pensione, ma anche così era pur sempre *la* giustizia, [...] nel cui nome adesso egli condannava il suo ottimo, il suo carissimo Traps a morte. (It. 66, trad. lievemente modificata)

I quattro sono i rappresentanti di questa giustizia, di più: essa si incarna in loro, in loro trova la sua espressione materiale-corporea nelle forme del gioco processuale che comprende anche il banchetto e la crapula sguaiata. Traps non coglie l'accostamento fra elemento giocoso e metafisica, fra ventre e “cose più grandi.” La limitatezza del suo orizzonte non gli consente di scavalcare il discorso “serio” per fare esperienza vera di quella fraternità che la *Solidarmahlzeit* dei quattro vecchioni intende preparare. Non si tratta solo di mancati studi; la presenza fra i quattro del boia Pilet, che di mestiere fa l'oste, lo dimostra. Ciò che blocca Traps è la sua *hybris*, il suo desiderio smodato di imitare le classi superiori, di adeguarsi alle tendenze del boom economico, che ha snaturato la classe da cui proviene, eliminando l'elemento popolare che le era proprio, e lo ha illuso di aver compiuto un'ascesa. Dopo la Studebaker, la pseudo-coscienza di aver compiuto il “crimine del secolo” – “seine stolze, Kühne, einsame Wahrheit” (81; it. 56: “la sua fiera, coraggiosa, solitaria verità) – costituisce un'ulteriore tassello per la formazione di un'identità che nei fatti non esiste, è solo apparenza. In altri termini, il viaggiatore di commercio perde l'occasione di scoprire una realtà che va al di là delle sue egocentriche ansie e aspirazioni piccoloborghesi; una realtà di comprensione e libertà, utopica nella sua stravaganza, che avrebbe potuto esperire se avesse partecipato con più attenzione e meno invidia al gioco bizzarro ma salvifico dei vecchioni, al loro “pasto solidale.” Per Traps vale insomma il rovesciamento del detto evangelico: *Caro quidem prompta, spiritus autem infirmus* (Mt 26, 41).

BIBLIOGRAFIA

ALBRECHT, M. 2016. “‘Oder müßte es nicht Klasse heißen?’. Anmerkungen zur Positionierung von Ingeborg Bachmanns Werk im postkolonialen Diskurs.” In *Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht: Perspektiven der Forschung*, herausgegeben von F. Cambi, A. Larcati, G. Lozzi, I. Schiffermüller, 205-220. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici.

- ALBRECHT, M. e D. GÖTTSCHE. 1995a. “Kommentar.” In I. Bachmann. *Todesarten-Projekt*. Band I: *Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz-Roman und andere Texte*, bearbeitet von M. Albrecht e D. Götsche, 455-695. München: Piper.
- . 1995b. “Kommentar.” In I. Bachmann *Todesarten-Projekt*. Band II: *Das Buch Franza*, bearbeitet von M. Albrecht e D. Götsche, 469-489. München: Piper.
- ANTHUS, A. (Gustav Blumröder). 1838. *Vorlesungen über die Eßkunst*. Leipzig: Wigand.
- BACHMANN, I. 1994 (1965-1966). *Der Fall Franza. Requiem für Fanny Goldmann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Ed. it.: *Il caso Franza. Requiem per Fanny Goldmann*. Trad. it. di M. Olivetti. Milano: Adelphi, 1988.
- . 1995a (1965). “Das Wüstenbuch.” In *Todesarten-Projekt*. Band I: *Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz-Roman und andere Texte*, bearbeitet von M. Albrecht e D. Götsche, 237-283. München: Piper. Ed. it.: *Il libro del deserto*, a cura di C.-C. Härle. Trad. it. di A. Pensa. Napoli: Cronopio, 1999.
- . 1995b (1965-1966). *Todesarten-Projekt*. Band II: *Das Buch Franza*, bearbeitet von M. Albrecht e D. Götsche. München: Piper.
- BACHTIN, M. 1979. *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi.
- BARTHES, R. 1961. “Pour une psychosociologie de l’alimentation contemporaine.” *Annales ESC*, XVI/5: 977-986. Ed. it. “Alimentazione contemporanea.” In *La cucina del senso. Gusto, significazione, testualità*, a cura di G. Marrone e A. Giannitrapani, 27-43. Milano: Mimesis, 2012.
- BONIFAZIO, M. 2004a. *I galatei di Sankt Grobian. Eccessi alimentari e “cattive maniere” nella letteratura di lingua tedesca fra i secoli XII e XVI*. Torino: Trauben.
- . 2004b. “Frammenti di una giustizia carnevalesca nel racconto *Die Panne* di Friedrich Dürrenmatt.” In *Friedrich Dürrenmatt e l’esperienza della paradossalità*, a cura di E. Spedicato, 131-136. Pisa: ETS.
- . 2016. “Un vomito liberatore. Percorsi del disgusto nel romanzo *Die Blechtrommel* di Günter Grass (1959).” *Annali di Ca’ Foscari*, 50: 505-528.
- BONNET, J. C. 1975. “Le système de la cuisine et du repas chez Rousseau.” *Poétique*, 6/22: 244-267.
- BROWN, J. W. 1984. *Fictional Meals and Their Function in the French Novel 1789-1848*. Toronto: University of Toronto Press.
- CHÂTELET, N. 1977. *Le corps a corps culinaire*. Paris: Editions du Seuil. Ed. it.: *Il corpo a corpo culinario*. Trad. it. di Elena Medi. Milano: Feltrinelli, 1980.
- DÜRRENMATT, F. 1985 (1956). “Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte.” In *Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Erzählungen*. (Werkausgabe in 30 Bänden. Bd. 20), 35-94. Zürich: Diogenes. Ed. it.: *La panne. Una storia ancora possibile*. Trad. it. di Eugenio Bernardi. Torino: Einaudi, 1972.
- ELIAS, N. 1939. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Basel: Verlag Haus zum Falken. Ed. it.: *Il processo di civilizzazione*. Trad. it. di Giuseppina Panzieri. Bologna: Il Mulino, 1988.
- FORSTER, E. M. 1956 (1927). *Aspects of the Novel*. San Diego, New York, London: Harcourt/Harvest.
- GIACOBazzi, C. 1993. *La storia risvegliata. Il barocco nella Trilogia di Danzica di Günter Grass: le forme, le funzioni, gli esiti*. Bologna: Patron.
- GLOTFELTY, C. 1996. “Introduction.” In *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, edited by C. Glotfelty e H. Fromm, XV-XXXVII. Athens, London: University of Georgia Press.
- GRASS, G. 1974 (1959). *Die Blechtrommel*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand. Ed. it.: *Il tamburo di latta*. Nuova trad., a cura di B. Bianchi. Milano: Feltrinelli, 2009. Prima ed. it.: Milano: Feltrinelli, 1962.
- . 1977. *Der Butt. Roman*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand. Ed. it.: *Il rombo*. Trad. it. di B. Bianchi. Milano: Einaudi 1979.

- HARDTWIG, W. 2008. “Zeitgeschichte in der Literatur 1945-2005. Eine Einleitung.” In *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*, herausgegeben von E. Schütz e W. Hardtwig, 7-25. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- JENDROWIAK, S. 1979. *Günter Grass und die “Hybris” des Kleinbürgers. “Die Blechtrommel” – Bruch mit der Tradition einer irrationalistischen Kunst – und Wirklichkeitsinterpretation*. Heidelberg: Winter.
- LEMKE, H. 2007. *Ethik des Essens. Eine Einführung in der Gastrosophie*. Berlin: Akademie.
- . 2012. *Politik des Essens. Wovon die Welt von morgen lebt*. Bielefeld: transcript.
- MARRONE, G. 2014. *Gastromania*. Milano: Bompiani.
- . 2016. *Semiotica del gusto. Linguaggi del cibo, della cucina e della tavola*. Milano: Mimesis.
- METZNER, P. 1998. *Crescendo of the Virtuoso. Spectacle, Skill, and Self Promotion in Paris During the Age of Revolution*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- MONTANARI, M. 1992. *Convivio oggi. Storia e cultura dei piaceri della tavola nell’età contemporanea*. Roma, Bari: Laterza.
- MORETTI, F. 2013. *The Bourgeois Between History and Literature*. London, New York: Verso.
- NEUHAUS, V. 2007. “[...] über Menschen als Tiere, die kochen können.” In *Küchenzettel. Essen und Trinken im Werk von Günter Grass*, herausgegeben von V. Neuhaus und A. Weyer, 9-20. Frankfurt a. M.: Lang.
- NEUHAUS, V. und A. WEYER (Hrsg.). 2007. *Küchenzettel. Essen und Trinken im Werk von Günter Grass*. Frankfurt a. M.: Lang.
- PIRRO, M. 2009. “Tempo della storia e tempo della narrazione nella *Blechtrommel* di Günter Grass.” In *Costruir su macerie. Il romanzo in Germania negli anni Cinquanta*, 151-178. Bari: Graphis.
- ROUSSEAU, J. J. 2009 (1762). *Émile o Dell’educazione*. Trad. it. di M. Valensise. Milano: BUR.
- RUDTKE, T. 2014. “Alltagsessen, Einverleibung und Ausscheidung. Günter Grass: *Die Blechtrommel, Der Butt, Das Treffen in Telgte*.” In *Kulinarische Lektüren. Vom Essen und Trinken in der Literatur*, 199-219. Transcript: Bielefeld.
- RUMOHR, C. F. 1822. *Geist der Kochkunst*. Stuttgart und Tübingen: Cotta. Neue Ausgabe 1977. Welschmühl: Borowsky.
- SCHIAVONI, G. 2011. *Günter Grass: un tedesco contro l’oblio*. Roma: Carocci.
- SCHLEGEL, A. W. 1798. “Beyträgen zur Kritik der neuesten Literatur.” *Athenaeum*, I, 1. und 2. Stück. Neue Ausgabe 1960. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft.
- SCHNEIDER, G. 2008. “Über *Die bösen Köchen* und *Der Butt*.” In *Kulinaristik: Forschung, Lehre, Praxis*, herausgegeben von A. Wierlacher e R. Bendix, 277-289. Berlin und Münster: Lit.
- SIMMEL, G. 1910. “Soziologie der Mahlzeit.” *Der Zeitgeist*. Beiblatt zum *Berliner Tageblatt* 41 (Festnummer zum hundertjährigen Jubiläum der Berliner Universität): 1-2. Ultima consultazione: 19 giugno 2017. <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1910/mahlzeit.htm>.
- SLAYMAKER, W. 1981. “Who Cooks, Winds Up. The Dilemma of Freedom in Grass’ *Die Blechtrommel* and *Hundejahre*.” *Colloquia Germanica*, 1: 48-68.
- SPEDICATO, E. 1999. *Facezie truculente. Il delitto perfetto nella narrativa di Dürrenmatt*. Roma: Donzelli.
- VAERST, E. von. 1851. *Gastrosophie oder die Lehre von den Freuden der Tafel*. Leipzig: Avenarius & Mendelssohn. Neue Ausgabe 1975. Berlin: Rogner & Bernhardt.
- WEYER, A. 2010. “Kutteln und Wein. Identitätskonstruktion durch Essen und Trinken im Werk von Günter Grass und Robert Gernhardt.” In *Esskultur und kulturelle Identität. Ethnologische Nahrungsforschung im östlichen Europa*, herausgegeben von H. M. Kalinke, K. Roth, T. Weger, 87-104. München: Oldenbourg.
- WIERLACHER, A. 1987. *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*. Stuttgart: Kohlhammer.